Historia de la literatura argentina

53 El teatro independiente

Pablo Palant
Aurelio Ferreti
Carlos Gorostiza
Juan Carlos Ferrari
Carlos Carlino
Atilio Betti
Agustín Cuzzani
Osvaldo Dragún
Andrés Lizárraga



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



El actor Luis Medina Castro en una escena del film *El centroforward murió al amanecer*, dirigida por René Mugica y basada en la obra de Agustín Cuzzani, quien asumió la responsabilidad del guión cinematográfico de la película

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboró: Ariel G. Gurevich

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta de tapa del volumen que reúne obras de teatro de Aurelio Ferretti

El teatro independiente

La escena libre

En 1943, el *Teatro del Pueblo* pierde la mejor sala que ocupara desde su fundación, en la calle Corrientes al 1500, para trasladarse a la que actualmente lleva el nombre de la agrupación de Barletta, en Diagonal Norte. Este hecho confirmó su progresiva decadencia y el protagonismo que alcanzaron nuevas propuestas del teatro independiente –es decir, del teatro no comercial–, a partir de 1949. Dos cuestiones marcaron la distancia entre uno y otro: la profesionalización de la escena –resistida por el hombre de la campana y grupos que lo heredaron, como el *Teatro Libre Florencio Sánchez* y el *Evaristo Carriego* entre otros, que insistían en la función didáctica y en la transmisión de un "mensaje" social del teatro concebido como "taller"– y la formación actoral según nuevas tendencias del teatro internacional, especialmente a través de las obras de Arthur Miller, Bertolt Brecht y Samuel Beckett, que empezaban a representarse en Buenos Aires con la llegada de teatristas perseguidos por el nazismo, conocedores del método Stanislavski. Concretaron una primera modernización llevada a cabo por el Teatro Independiente, por un lado, la renovación de repertorios, con la introducción de textos de nuevos autores argentinos y la difusión de los extranjeros en cuidadas traducciones. Por otro, la experimentación en las puestas; por ejemplo, respecto de la escenografía, tuvo sus mejores exponentes en Gastón Breyer, Saulo Benavente y Pablo Antón, quienes desplazaron el escenario "a la italiana" por otros, como el circular, con el público alrededor de los actores, o "a la isabelina", con una prolongación del escenario hasta la platea, y trabajaron la dimensión simbólica del espacio escénico. La política cultural peronista prefirió, por su parte, un teatro nativista y mimético que –entendía– "formaba" espiritualmente al pueblo y contribuía a consolidar la cultura nacional. Cuando observó que el teatro independiente podía convertirse en un espacio de resistencia al régimen, le restó apoyo; buscó neutralizarlo a través, por ejemplo, del Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional, que estimuló la formación de elencos "no profesionales"; tuvo a su disposición el Teatro Nacional de la Comedia, que pasó a llamarse Teatro Nacional Cervantes, y los Boletines del I.N.E.T., que este publicaba, y también Argentores –con la dirección de Alberto Vacarezza–. El Teatro Independiente pudo difundirse, en cambio, mediante la revista *Talía* –dirigida primero por Mario Baracchini y Julio Spinelli y, a partir del décimo número, por Emilio Stevanovitch–, que constituyó un documento inestimable de la producción teatral argentina desde 1953. *El puente,* de Carlos Gorostiza, estrenada en 1949 en el *Teatro La Máscara* –fundado por Ricardo Passano, hito del Teatro Independiente–, es un primer ejemplo de inserción de la problemática socio-política nacional, inmediatamente contemporánea; en este caso, con la referencia a la crisis económica de posguerra en el marco del gobierno exitoso de Perón. La reflexión sobre la inédita composición de la sociedad argentina, que ponía en entredicho los roles que garantizaban la estabilidad jerárquica sostenida hasta el momento; la exposición dialéctica de clases; de la desocupación o el trabajo mal pago de unos; de los privilegios económicos y políticos de otros; la incorporación de distintos niveles de lengua según el uso de la época, implican una vuelta de tuerca al realismo, con una fuerte inclinación por la acogida popular. El *Nuevo Teatro* (1950) de Alejandra Boero y Pedro Asquini, *Fray Mocho* (1951) de Oscar Ferrigno y Osvaldo Dragún, y *Los Independientes* (1952), encabezado por Onofre Lovero, constituyeron otros mojones de una estética teatral que intentó integrar, entre coincidencias y desencuentros, autor, director, actores, técnicos y público y buscó diferenciarse con el carácter experimental de sus puestas.



Logo del Teatro La Máscara (1949)



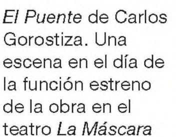
Fotografía de 1959 a propósito de un estreno de una obra de Pablo Palant. De izquierda a derecha: Luis Medina Castro, la señora de Palant, Pablo Palant, Delia Garcés, Alberto de Zavalía y Orestes Caviglia

Primeros e independientes

Pasado el auge del teatro de Barletta; muerto Arlt, en 1942, cuyas piezas no se presentaron en los teatros comerciales y fueron sometidas al olvido por años; desestimada la representación de dramaturgos como Enrique Gustavino (Buenos Aires, 1895-1954) –autor de la farsa *La importancia de ser ladrón* (1942)–, Canal Feijoó (*Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, 1944; *Los casos de Juan el zorro*) o Nalé Roxlo –este último recuperado por el canon escolar que popularizó *La cola de la sirena* (1941) y *Una viuda difícil* (1944)–, hacia mediados de la década del '40 es evidente la crisis del teatro nacional que pide la adopción de nuevos métodos y la capacitación actoral, traducida, a su vez, en la organización de escuelas. Pablo Palant (Victoria, 1914-1975) no tarda en advertir la necesidad de esta renovación. En 1938 estrena su primera obra: *Diez horas de vida* en el *Teatro del Pueblo*. Por *Jan es antisemita*, de prédica antirracista, obtiene en 1939 el primer premio del concurso organizado por el *Teatro Juan B. Justo*, creado por el Partido Socialista, en la línea de los independientes. Participa en la fundación del *Teatro La Máscara*, inspirado por el teatro taller de Romain Rolland. Es abogado y trabaja como periodista, la primera traducción de *Esperando a Godot* de Beckett es suya, pero su pasión está en el teatro, a cuya escritura y dirección se aboca. De impronta intelectual, su producción aborda temas de ética social encarnados en personajes caracterizados por la indagación analítica. *El cerco* (1950) pero sobre todo *El escarabajo* (1959), drama en dos actos que se representó en el Cervantes con dirección de Orestes Caviglia y recibió el Premio Nacional de Teatro, muestran su capacidad para sondear en el tormentoso mundo interior de seres siempre divididos entre el deber ser y la sociedad guiada por la moral relativista. La trama de *El escarabajo* cruza ambiciones, frustraciones, negociados en el mundo del deporte con lealtades, traiciones y venganzas de la alta política y concluye con un tono de intensa desazón en relación con la responsabilidad social del individuo.

Otra manifestación de la escena independiente fue *Tinglado Teatro Libre* (1939-1954), por donde pasaron Tulio Carella, Onofre Lovero y Aurelio Ferreti (Buenos Aires, 1907-1963), entre otros. Este último, antes actor del *Teatro Juan B. Justo*, se destacó en esta propuesta como director e intérprete. Su producción dramática desarrolló la *farsa* –género cómico que satiriza aspectos ridículos de conductas y costumbres humanas con intención moralizante–. Ferreti la definió como una especie de "tintas planas, colores básicos y caracteres esquemáticos" y señaló que "desviste [a los personajes] moralmente y los saca de una realidad formal, pero tomando como punto de partida al hombre con sus dos pies en la tierra". Así lo atestiguan *Las bodas del diablo*, versión del tradicional motivo del pacto diabólico, estrenada por Barletta en el *Teatro del Pueblo* en 1947; *Fidela*, "Farsa de fantoches liberados" –Premio "Selección" de Argentores 1946–, que recupera el motivo de muñecos que se humanizan y se hacen cargo de su destino, en este caso, en relación con el matrimonio que –se critica– destruye con su rutina el amor entre marido y mujer y hace necesaria la presencia del amante en el triángulo tipificado; y especialmente *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* (*Nuevo Teatro*, 1958), que desarrolla la crítica sobre la Justicia, equívoca cuando está en manos de abogados picapleitos, tramposos y pícaros que se burlan de ella con el uso de artimañas y "chicanas". Ingenio y capacidad para hacer reír y entretener, pero también estímulo para el pensamiento reflexivo y la corrección de defectos morales, la obra de Ferreti –con segmentos que rompen la ilusión de la ficción y proponen la reflexión del teatro sobre el teatro– está escrita en un castellano universal, no exento –como en la última farsa mencionada– de ejemplos del habla porteña, que revelan el anclaje del autor en su época.

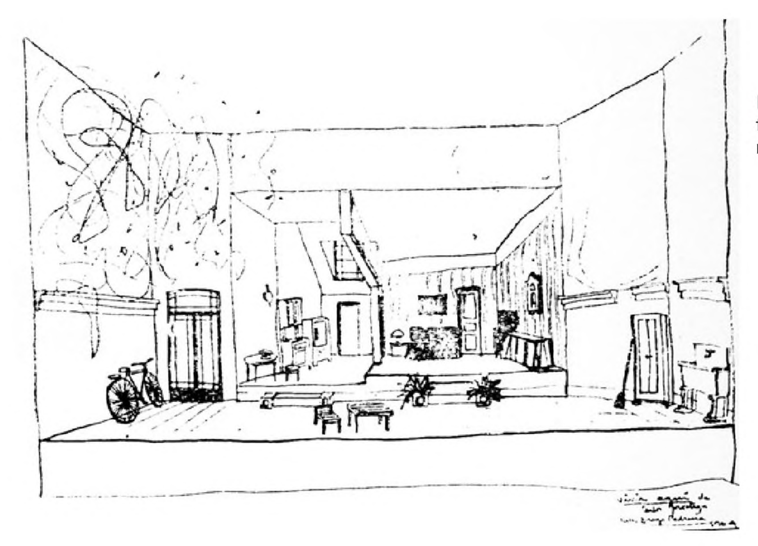



El Puente de Carlos Gorostiza. Una escena en el día de la función estreno de la obra en el teatro *La Máscara*

Nueva avanzada del realismo teatral

Nacido en Buenos aires en 1920, Carlos Gorostiza inició su carrera teatral como actor y titiritero, autor de los textos y dueño del tingladillo en donde representaba sus obras. Se convirtió en dramaturgo cuando presentó el texto de *El puente* para que fuera llevado a escena por *La Máscara,* a cuyo elenco pertenecía desde algunos años antes. “En *El puente*, lo primero que apareció fue el espacio. Yo cuestionaba el teatro retórico de aquellos años y me quejaba de la falta de obras que hablaran de nuestros temas, con nuestro lenguaje... ‘¿Por qué no hacen una obra que transcurra en la calle, en una esquina?’, les decía a mis compañeros de *La Máscara*. Y entonces fue cuando me desafiaron para que la escribiera yo, porque sabían que había publicado poemas, algún cuento (...). Así empezó la escritura de *El puente*, con la calle, la esquina y ese contraste social”. El estreno fue un auténtico suceso popular: contó con la anuencia de la crítica, que la aprobó de inmediato, se representó con éxito por el mencionado conjunto independiente y llegó después a la escena comercial de la mano de Armando Discépolo, con bastante éxito de público. Gracias a su experiencia en la práctica escénica, Gorostiza pudo dirigir la puesta en colaboración con Pedro Doril y con la escenografía de Gastón Breyer. Con esta obra se consolidó en los escenarios de Buenos Aires la tendencia neorrealista que el cine italiano de posguerra había diseminado por todo el mundo, firme en elaborar testimonios críticos acerca del panorama social y económico imperante, desfavorable a las clases más desavenidas. La historia de *El puente* se desarrolla hacia 1947, en una esquina de un barrio porteño en la que se cruzan las dos clases sociales opuestas: los más humildes –obreros y desempleados– y los burgueses, que disfrutan de una situación económica acomodada. Enfrentados ideológica y culturalmente, ambos sectores exponen sus diferencias en diálogos y acciones, en las que los primeros muestran sus deseos e intereses cotidianos –como tener un trabajo más digno, acceder a una propiedad o no estar apremiados por las deudas–, y los segundos, no conformes a pesar de los privilegios que ya tienen, se quejan de que los muchachos “vagos” se instalen en la esquina y se horrorizan porque los sirvientes quieren cambiar su condición y aspiran a cumplir nuevos roles sociales. Si bien ya se habían hecho obras de contenido similar, en las que se reproducían conflictos relacionados con el nuevo mapa social argentino, la novedad de Gorostiza consiste en poner a los grupos en pugna en un diálogo poco pacífico, producto asociable al contexto político peronista que recientemente había reformulado la conformación de la realidad nacional. La obra está dividida en dos actos y cada acto alterna “movimientos” separados por el giro de escenario para indicar un exterior: la esquina, y un interior: la casa burguesa. El primer espacio es una calle poblada de muchachos de clase baja, solidarios y esperanzados en los cambios emergentes; el otro es escenario de los hechos en el interior de un hogar pequeño burgués porteño donde una familia compuesta por un padre viudo, un hijo –estudiante crónico– y su hija, “bien casada” con un ingeniero –responsable de mantener la economía de ese hogar– devela el malestar causado por la crisis que se avecina para ellos debido a que la distancia clara que los separaba, hasta ese momento, de las clases populares empieza a desdibujarse: “Antes las clases eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí están los de abajo. Ahora no. Ahora todo es-

> “[*El puente*] traslucía la crisis económica en pleno período de auge del gobierno de Juan Domingo Perón, y expresaba de manera transparente su visión de la situación social, porque sus personajes eran poco más que el correlato de roles sociales.”
> Osvaldo Pellettieri



Boceto escenográfico para la obra teatral *Vivir Aquí* de Gorostiza realizado por Luis Diego Pedreira

tá más entreverado. Ahora hay una escalera. (...) Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo", dice el padre burgués cuando discute con su hija acerca de los tiempos que corren. *El puente* cuenta varias historias simultáneamente: la espera de la barra de muchachos mientras llega Andrés de su trabajo en la construcción de un puente en Campana para jugar un partido de fútbol, la preocupación de la madre de Andrés que necesita la quincena que traerá su hijo para pagar una deuda que está por vencer y la ansiedad de la esposa del ingeniero porque este también está tardando en llegar a su casa más que de costumbre. Las distintas líneas argumentales, que suceden en espacios diferentes, comienzan a conectarse a medida que avanza la trama. Los muchachos se enteran de la deuda que debe pagar la madre de Andrés antes del mediodía y deciden juntar el dinero; la madre desesperada por la tardanza de Andresito se dirige a la casa del ingeniero para obtener información sobre su hijo y también para pedir la quincena por adelantado para poder pagar la deuda; el padre de la casa burguesa se entera del accidente que se cobró la vida de los hombres cuya llegada se aguarda. En el final, Gorostiza plantea una paradoja cuando, después del accidente –temido desde los primeros diálogos–, hace que el chofer de la ambulancia, que lleva a las víctimas, confunda los domicilios: cada familia recibe el cadáver equivocado, el del ingeniero va a parar a la casa pobre, mientras que el cadáver del joven obrero es entregado en la casa de su empleador. En la obra se muestran dos generaciones atravesadas por la nueva conformación social: por un lado están los mayores, más conciliadores, ya que la madre del muchacho proletario se muestra resignada a su condición y el padre de clase acomodada ve con claridad que el mapa de las posiciones sociales está cambiando; y por el otro, la generación de los jóvenes, cuyo enfrentamiento es más radical, porque los pobres encuentran en las fábricas y los sindicatos espacios de bienestar y progreso económico y los ricos no se resignan a cambiar el estilo de vida al que están acostumbrados. Después de *El puente,* Gorostiza estrenó, en pocos años, una serie de obras que no alcanzaron el desarrollo argumental y escénico de la primera, tampoco tuvieron su repercusión: *El fabricante de piolín* (1950), sobre la crisis de un comerciante que intenta dar un auténtico sentido a su vida y a su profesión; *Marta Ferrari* (1954), acerca de una popular cantante que en su vida afectiva no consigue el mismo éxito que en su trabajo; *El juicio* (1954), sobre el cuestionamiento que un joven hace de la posición económica y social a la que han llegado sus padres; *El último perro* (1954), basada en la novela histórica homónima de Guillermo House, abocada a la conquista del desierto; *El reloj de Baltasar* (1955), que presenta la paradoja de un hombre muy viejo que logra rescatar a una pareja de jóvenes atrapados por la rutina cotidiana. Recién en 1958 Gorostiza recupera el rol de indagador de la realidad nacional, que se había ganado diez años antes con su primera obra, con el estreno de *El pan de la locura*, en la *Comedia Nacional,* con dirección del mismo autor. Retoma el enfrentamiento entre dos formas de encarar la vida: la responsabilidad y el compromiso con lo humano, opuestos al beneficio económico y preservación hipócrita de la imagen. El conflicto surge en una panadería que fabrica un pan que aparentemente resulta perjudicial para la salud del pueblo; el dueño, como los empleados, prefiere negar la situación: el primero, para que no se vea arruinado el negocio; los segundos, para conservar sus puestos de trabajo, hasta que el cuestionamiento ético de Mateo, un adolescente aprendiz de maestro de pala, obliga a cada uno a replantearse el sentido de la vida y la responsabilidad en el trabajo. Gorostiza así transita una nueva avanzada del realismo teatral que venía denunciando conductas arraigadas en el país, como la de preservar a cualquier costo el puesto de trabajo, aunque esto pueda perjudicar a otras personas.



Escena de *Fundación del desengaño*, de Atilio Betti

Un nuevo costumbrismo

Carlos Carlino (Santa Fe 1919-1981), periodista y poeta, llega a los escenarios de Buenos aires en 1951 con el estreno de *Tierra del destino* en *Teatro del Pueblo*, un drama rural ambientado en una chacra del litoral de Santa Fe, que expone la crisis que genera, entre los campesinos, la industrialización del país. La trama renueva el viejo conflicto entre la ciudad, que capta a los más jóvenes con la promesa del progreso generado en las fábricas, y el campo, cada vez más despoblado, que resiste gracias a la tenacidad de los padres fundadores, por lo general inmigrantes confiados de que sus hijos volverán cuando se den cuenta de que sus arraigos están en la "madre tierra". Su siguiente obra es *La Biunda* (1953), estrenada por la *Compañía Argentina de Comedia*. En esta historia, Carlino se aparta del conflicto social para focalizar la tensión en el drama vivido por la hija menor de una familia italiana tradicional, a partir de que es obligada a casarse, por un arreglo de sus padres, con el candidato que no quiere; espera un hijo de otro joven. La protagonista, Biunda, como en las estructuras trágicas tradicionales, primero acepta su destino hasta que no resiste y paga con su vida. La producción teatral de Carlino se completa con *Un cabello en la almohada* (1959), una comedia acerca de los desencuentros conyugales de un matrimonio de la ciudad, y *Esa vieja serpiente engañadora* (1959), otro drama rural sobre la condición de la mujer. En este caso, Magda, la esposa de un chacarero, abandona su hogar para seguir a su amante, empleado del establecimiento de su esposo; sin embargo, debe regresar con un hijo a cuestas porque el peón no quiere lazos que lo aten definitivamente a nada.

La dramaturgia de Atilio Betti (Buenos Aires, 1922-1993) comienza en el *Teatro Estudio* con el estreno en 1953 de *Farsa al corazón* (1952). Según la clasificación del autor se trata de un "cuento escénico" en el que el personaje de Mimo, un trotamundos idealista, llega a matar por amor. Después llevará a escena dos farsas, *El buen Glotón* (1957) y *El juego de la virtud* (1959), antes de abocarse al teatro épico, influido por la lectura de Brecht. En esta última línea compuso *Francisco Bernardone* (1955), sobre la vida de Francisco de Asís. Más tarde aparece *Fundación del desengaño* (1960), una tragicomedia en dos partes, que transcurre en ciudades europeas y en las tierras del Nuevo Mundo, en tiempos de la primera fundación de Buenos Aires. El objetivo de Betti es buscar en los primeros pasos de la conquista del Río de la Plata el germen del "ser argentino", anclado en la contradicción que supone el proyecto español de poblar y evangelizar las tierras descubiertas, enfrentado a la realidad límite de las tierras ya habitadas por indígenas.



Tapa de *Las ranas cantan de noche* de Juan Carlos Ferrari

Presentada por *Nuevo Teatro* y con la dirección de Alejandra Boero y Pedro Asquini, la comedia en cuarenta y ocho cuadros, *Ese camino difícil* (1952), es uno de los primeros acercamientos al teatro independiente de Juan Carlos Ferrari –seudónimo del médico pediatra Enrique Grande– (1917-1993). El estilo de Ferrari evoca las tramas farsescas, especialmente en *Las nueve tías de Apolo* (1958), "comedia para sobrinos", según dice en el texto dramático, que se desarrolla en un Parnaso doméstico, y *Las ranas cantan de noche* (1963), "comedia noctámbula", estrenada por el *Teatro Libre del Oeste*, en la que tiene lugar una revista de caracteres típicos porteños. También se ocupó de dramatizar algunos episodios de la historia nacional en *El Mazorquero* (1956) y *Namun-Co* (1969), ambientada en la Conquista del Desierto.



Un momento del ensayo de la obra *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani

De la raza de burlones y críticos

De la misma manera que Ferreti creía que la farsa exponía los conflictos de la sociedad contemporánea y favorecía una actitud crítica con una visión esperanzada, Agustín Cuzzani (Buenos Aires, 1924-1987) aprovechó de ella y, a través de la distancia respecto de la realidad que propone el humor y el desplazamiento en sus obras a una época y espacio indeterminados, pudo encontrar el vehículo que le permitiera la denuncia social en distintos niveles. Se sintió heredero de Aristófanes –antiguo dramaturgo griego que fustigaba a sus contemporáneos con sus comedias– y a sus obras las llamó *farsátiras*, en un intento de renovar el género, volviéndolo más agudo y serio en su punzada crítica; también lo acercó al planteo de situaciones típicas del absurdo y lo "desorbitado", como expresa Luis Ordaz. El *Teatro de los Independientes* –que funcionaba en la calle San Martín al 700, donde hoy se emplaza el Teatro Payró, que desarrolló cursos internos de capacitación y difundió obras capitales de la dramática moderna como *Solness el constructor,* de Ibsen, *La ópera de dos centavos* y *Galileo Galilei*, de Brecht– le estrenó *Una libra de carne* en 1953, con la dirección de Lovero y escenografía de Antón. La acción de la obra –que reelabora *El mercader de Venecia* de Shakespeare– se desarrolla en una sala de audiencia pública en un tribunal en el que se juzga un caso simple: un deudor que no ha pagado. El Jurado está compuesto por un visitador médico, un ama de casa, un jubilado, una maestra, un rentista, un corredor, quienes –lejos de poder examinar el hecho fríamente y guiarse por el justo medio de la razón– juzgan según perspectivas absolutamente personales y orientados por las emociones que el espectáculo despierta; paralelamente el público concurre sólo interesado en entretenerse y una periodista recoge información y la tergiversa para un medio sensacionalista. El Acusador y el Defensor realizan su tarea eficientemente pero sin convicciones morales; de hecho podrían intercambiarse los clientes, y sus argumentaciones apuntan a difundir estereotipos y lugares comunes que –saben– movilizan espontáneamente a la masa: los defraudadores son "un hato de pillos y sinvergüenzas amigos de la plata de las gentes honestas", según el Acusador; los que delinquen son personas perseguidas por la necesidad y que deben someterse a los patrones que los explotan o son abusados por usureros a los que irremediablemente deben recurrir, según el Defensor. El Jurado incompetente, en manera alguna conmovido por el destino aciago de un semejante, ordena la condena del defraudador, achacándole todos los vicios. En el proceso se amplifica hasta el esquematismo del absurdo la situación de injusticia, de la cual es responsable el Jurado equiparable a la sociedad burguesa; injusticia que se plantea no en relación con la condena del acusado –en un grado, culpable– sino por su falta de fundamentación. Por otro lado, y lo que es más importante, Cuzzani pone de relieve otra idea encarnada en las palabras del personaje "Hombre" en la escena final: "¡La sangre del hombre es sagrada y no pertenece a ningún patrón, a ningún jurado, a ningún acreedor! Son vampiros que andan sueltos. ¡Cuidado! La ciudad está llena de vampiros.". Es decir, el hombre, enfrentado a un mundo de roles

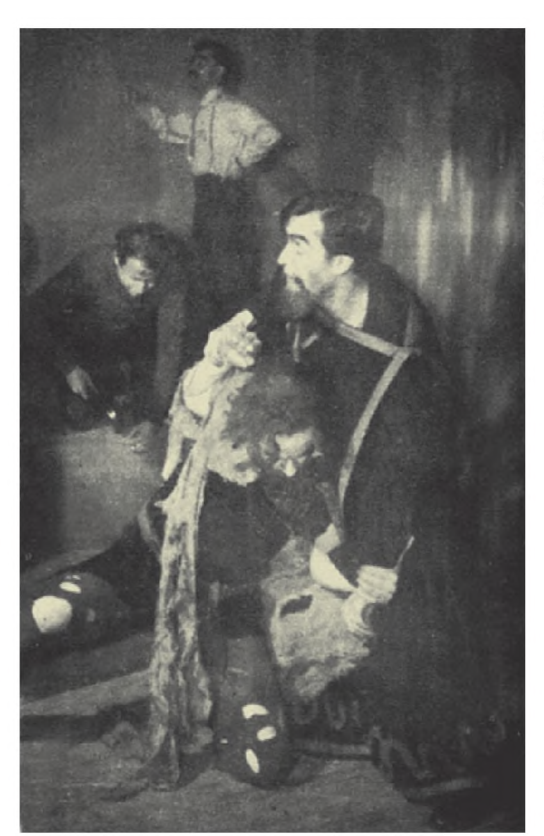
> "Agustín Cuzzani expuso sus compromisos éticos con ideas afines a la justicia, la libertad, la verdad; con principios dirigidos, fundamentalmente, a enaltecer la condición humana. Y lo hizo, siempre, a partir de su inventiva repentista y jocosa." Onofre Lovero


Agustín Cuzzani

rígidos y regidos por estructuras "inhumanas", lucha contra la incomprensión general y la falta de libertad de opciones para darse a sí mismo una vida digna.

Después del éxito que significó *Una libra de carne*, Cuzzani estrena, el 25 de marzo de 1955, *El centroforward murió al amanecer*, obra especialmente escrita para el grupo *La Máscara*, con dirección de Ricardo Passano y con el joven Sergio Renán en el rol protagonista del goleador del Nahuel. En este caso, Cuzzani inserta más directamente el conflicto político y social argentino: los profundos contrastes entre clases, la representada por Garibaldi, el jugador de fútbol de un club chico pero con futuro, que sólo sabe defenderse en una cancha y que es rematado para "salvar" la situación económica del club; y la clase de Ennésimo Lupus, un poderoso financiero, coleccionista de seres humanos, que lo compra para usufructo personal y lo "secuestra" en su mansión fastuosa junto a otras de sus "adquisiciones": un físico matemático alemán, un hombre mono, un actor que interpreta a Hamlet y una bailarina clásica. La acción comienza y termina en la Plaza pública, donde se ha dispuesto una horca para ajusticiar a Garibaldi, quien, habiéndose enamorado de la bailarina y promoviendo la fuga, rebelde contra el carcelero de oro, le da muerte a este último. "Lo demás es fácil de prever", evalúa el personaje del Vagabundo quien, rondando la plaza como hace habitualmente, se entera ese día del espectáculo que va a tener lugar; accidentalmente ve caer un cuaderno de gruesas tapas que ha sido arrojado por una ventana de la cárcel, ubicada a foro, lo recoge y lee en él la historia del condenado, escrita por él mismo. El Vagabundo la cuenta a los espectadores –en realidad, se teatraliza– y luego saca sus conclusiones sobre la suerte del que va a ser ajusticiado. –"Ocurre siempre cuando un muchacho sencillo, acorralado y a zarpazos toma sobre sí una tarea que sólo pueden realizar multitudes enteras.". La tesis del realismo social –al que adhiere Cuzzani– está finalmente en boca de Garibaldi, convertido en arquetipo, y cierra la obra: "(*Está casi en sombras. Un hilo de luz comienza a herirle in crescendo en pleno rostro. Su mirada se ilumina. Habla)*. –No. Yo no voy a morir. Esto... también es parte de la vida. Pueden ahogar mi voz y castigar mi cuerpo. Eso también es vida. Yo... soy un hombre. He tenido que sufrir mucho para comprenderlo. Pero ahora sé que no estoy solo. En cada barrio, en cada rincón de la ciudad enorme, en todas partes donde se sufre y se comprende, hay hombres como yo. Y entonces no importa que haya lobos que quieran comprar la sangre y se apoderen de la alegría y la felicidad del hombre. Yo he luchado. He probado mis fuerzas y estoy seguro. Eso...no muere. *(La luz sobre su rostro, es intensa)*. Desde aquí, veo llegar la aurora.". El héroe de Cuzzani –que protagoniza escenas que, aun absurdas, iluminan sobre la realidad de las limitaciones frente a las que todos los hombres parecen sucumbir– agita ideas revolucionarias y se inmola en pos de un "hombre nuevo" que construya una sociedad menos injusta, con lo que su teatro adquiere fuerza aleccionadora. Por otra parte, reflexiona sobre el poder del dinero, que hace a algunos hombres dueños de los destinos de otros.

Nuevo Teatro, en montajes de Alejandra Boero y Pedro Asquini, puso en escena *Los indios estaban cabreros* (1958) –sobre el enfrentamiento entre América y Europa, las injusticias de ambos lados, la violencia de la "civilización" contra los más débiles– y *Sempronio* (1962) –alrededor de la energía atómica y su uso en favor de la humanidad–, que cierran la etapa más aclamada de la producción de Cuzzani, siempre atenta a cultivar gestos de solidaridad y generosidad social. También comprometida por la defensa de la libertad humana que "como las muelas, sólo se la advierte cuando duele".

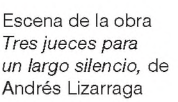


Una escena de la obra de Dragún, *La peste viene de Melos*. Arrodillado, a la derecha, el actor Oscar Ferrigno

Los independientes de Fray Mocho

Oscar Ferrigno, egresado del Conservatorio Nacional de Arte Escénico e integrante de *La Máscara*, durante 1948, mientras residía en Francia, estuvo en contacto con grupos de teatro vanguardistas que postulaban que tanto el comediante como el director son servidores del texto, que el escenario debe estar desprovisto de decorado y que la música y los juegos forman parte central de la experiencia teatral. De regreso en Buenos Aires en 1950 intentó, sin éxito, crear en *La Máscara* un centro de investigación. Después de fracasar en este proyecto, logra fundar junto a Estela Obarrio, Mirko Alvarez, Agustín Cuzzani y Salvador Santángelo, entre otros, el Centro de estudios de Arte Dramático *Fray Mocho Teatro Escuela*. Fue la obra *La gota de miel* de León Chancerel –propulsor de la noción de juego dramático– la primera en ser representada por el grupo, en 1952. Pertenecieron también a *Fray Mocho* los dramaturgos Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga (La Plata, 1919-1982). Nucleado por un manifiesto, el grupo *Fray Mocho* defendía como primer presupuesto que el teatro era un arte popular con responsabilidad social, "ligado a la vida y la salud del país". Fieles a este precepto, sus objetivos se orientaron hacia el desarrollo de un teatro nacional y popular, basado en la universalidad de los temas pero atendiendo a ciertos tópicos regionales. Al mismo tiempo, propulsaron el compromiso dirigido a fomentar el progreso del hombre, a través de la recuperación de formas clásicas nacionales como el sainete que, en general, habían sido desestimadas por otros movimientos independientes. Además, sus fundadores insistían en que los actores debían recibir formación académica como primera instancia para la posterior realización teatral. En este sentido, fomentaron la investigación y la enseñanza mediante la fundación de una escuela de teatro, una biblioteca especializada, un archivo de documentos y concursos de obras para autores noveles. En cuanto al público, la propuesta era no limitarse a los espectadores de élite ni las representaciones al ámbito de la capital y promover las giras al interior del país. La sumatoria de estas prácticas era lo que diferenciaba al grupo de otras compañías independientes contemporáneas que centralizaban sus actividades solamente en la representación de las obras. Fervientes defensores del juego dramático, desarrollaron una estética preocupada centralmente en despertar la imaginación de los actores, directores y futuros espectadores, basada en el ritmo y la energía corporal, acompañados apenas por algunos objetos –por un ejemplo, un espejo–, que variaban su función a medida que avanzaba el juego teatral, y la alternancia de luces y sombras –una novedad para los escenarios argentinos–. La idea era liberarse de la tiranía de las escenografías "pesadas" para permitir que se trasladara el escenario a cualquier lugar del país.

El estreno de las obras de Brecht en Buenos Aires agregó algunos procedimientos al ya experimental teatro independiente *Fray Mocho*. Recuerda Ferrigno, a propósito de la creación de la obra de Osvaldo Dragún, uno de sus más sobresalientes integrantes, lector y admirador de Brecht: "Yo venía trabajando con Dragún sobre la idea de un teatro mucho más despojado, sobre técnicas del coro dramático, sobre ciertas ideas del teatro didáctico de Brecht, o sea un teatro más libre, mucho más basado en el actor, que no exigiera otro aditamento que la presencia, que buscara un tipo de comunicación directa con el público. (...) Esta discusión la tuvimos una noche





Escena de la obra *Tres jueces para un largo silencio,* de Andrés Lizarraga

bastante violenta con un compañero que tenía un flemón (...) y no podía prácticamente ni participar en la discusión, entonces Dragún decía: 'Pero bueno, y el tema, el tema'". Cualquier cosa le digo, acá tenés, el flemón de éste. Al día siguiente, viene y me tira dos hojas sobre la mesa con mucha rabia... Era la historia del flemón. "¡Esto no sirve para nada!", me dice. Le digo: justamente era esto lo que estaba pidiendo." Las obras tempranas de Dragún tomaban asuntos históricos para hacer referencia a problemas de vigencia universal. Por ejemplo, *La peste viene de Melos* (1956) enfrenta a dos grupos sociales: los comerciantes, militares y campesinos de Atenas con los aristócratas, militares y campesinos de Melos; y *Tupac Amaru* (1957) recupera la vida comprometida y la muerte trágica del inca rebelde. Pertenecen a otra etapa de Dragún, en la que es notable la influencia de la teoría del distanciamiento y el teatro didáctico que cristalizó el revolucionario dramaturgo alemán. *Historias para ser contadas* (1956), junto con *Los de la mesa diez* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957), constituyen una antología de "tragicomedias de la vida cotidiana", temporalmente ubicadas en la Argentina del momento. El cuento del vendedor, que a pesar de su terrible flemón debe seguir trabajando porque no tiene dinero para curarse, pertenece a *Historias para ser contadas;* en ella, la técnica del distanciamiento se hace evidente desde que el actor que interpreta al personaje del vendedor se aparta de su papel para asumir el rol de un comentador que se dirige al público y anuncia: "Yo soy el hombre. En la historia, un vendedor callejero, uno de esos que grita: '¡A la pelotita, a la pelotita!'. En Corrientes y Carlos Pellegrini. Cuando me ponga este pañuelo... (*Se ata un pañuelo alrededor de la cabeza.*)... significa que el flemón ha comenzado a molestarme. No lo olviden. (*Se saca el pañuelo.*).". Así Dragún denuncia las injusticias que padecen las clases menos pudientes cuando deben someterse a las determinaciones de la burguesía.

Andrés Lizarraga empezó su actividad teatral en 1957, con la adaptación de una obra de Molière, y en la siguiente temporada Dragún lo convoca para que colabore en *Desde el 80,* un espectáculo presentado en el teatro *Fray Mocho*. Apenas tres años después de su acotado comienzo, en 1960 estrena cinco obras que, desde distintas perspectivas, se orientan a la crítica social. *El carro Eternidad*, una apología del arte para el pueblo, está basada en la vida y desavenencias de Ángel Beolco –conocido como Ruzzante–, un actor de la *commedia dell'arte* italiana, que abandona las representaciones en los palacios para dedicarse plenamente a funciones populares al aire libre. *Los Linares* muestra con trazos satíricos a una familia de la oligarquía porteña en franca decadencia. *Tres jueces para un largo silencio* es la primera parte de una trilogía sobre la independencia de América, ambientada en la campaña libertadora en el Alto Perú, cuyo estreno tuvo lugar en el O.L.A.T. –*Organización Latinoamericana de Teatro*–. Ubicada en los días siguientes a la derrota en la batalla de Huaqui, después de que el ejército realista no cumpliera con el armisticio firmado en Desaguadero, la trama se centra en el inmerecido juicio que se le hace a Juan José Castelli como responsable del desastre. La obra cede largos tramos a la defensa que presentan Balcarce y Monteagudo, con la que se hace vacilar a uno de los jueces empecinados en castigar al patriota revolucionario. Cierran el conjunto *Alto Perú* –estrenada en el I.F.T.– *Asociación Israelita Argentina Pro Arte,* con la dirección de Alejandro Oster, y *Santa Juana de América.*

Nuevo teatro para el pueblo

PAULA CROCI

"Mi acercamiento al teatro fue una casualidad: Yo solía pasear con mi hijito por una plaza que estaba cerca, y ahí mismo estaba la puerta de acceso al teatro *La Máscara*, que también daba sobre esa plaza. Un día vi gente trabajando, pintado carteles y haciendo las tareas propias de un teatro no profesional (...). Era en la calle Moreno (...). En el teatro comencé a descubrir un mundo que yo no conocía (...) descubrí que todo lo que había estudiado ahora sí podía servir para algo. (...) *La Máscara* era un foco de cultura muy importante y se hacían funciones con polémica, en la que intervenía el público y exponía sus ideas. (...) Todos hacíamos todo, escenografía, vestuarios, dábamos clases, actuábamos". Así recuerda Ofelia Lidia Digiano Viera Boero, conocida como Alejandra Boero (Buenos Aires, 1918-2006), sus inicios hacia 1941 en una profesión que no abandonaría hasta prácticamente su muerte: maestra de teatro, responsable de la formación de varias generaciones de actores.

Después de la realización de *El puente* de Gorostiza y a pesar de la buena repercusión que tuvo ese trabajo hecho junto a Pedro Asquini, Alejandra Boero decidió dejar *La Máscara* para comenzar en 1950 con otro proyecto que duraría dieciséis años y que llamaron *Nuevo Teatro*. Al principio alquilaban el teatro Ateneo, más tarde volvieron a la sala en la que funcionaba *La Máscara*: allí abrieron una escuela paralela al teatro, de la que los mejores alumnos pasaban a trabajar en las obras. Además de Boero y Asquini, el *Nuevo Teatro* contó, entre otros, con la participación de Héctor Alterio, Onofre Lovero, Conrado Ramonet, Agustín Alezzo, Gastón Breyer en las aulas de formación teatral. Una vez que el *Nuevo Teatro* se consolidó y cobró importancia dentro del movimiento independiente,



Alejandra Boero

formaron la Cooperativa de Teatro, que les permitió no solo la realización de numerosas puestas sino también la apertura de nuevas salas. Recuerda Alejandra Boero que la filosofía que los agrupaba era "Lo que viene del teatro, vuelve al teatro.". Como no tenían ambiciones económicas sino puramente culturales, muchas veces fueron perseguidos políticamente por los funcionarios de turno, que veían en el teatro independiente una actividad sospechosa en tanto su norte no era comercial. Hacia 1955, Alejandra Boero fue convocada por Lola Membrives para trabajar en *La casa de Bernarda Alba,* de García Lorca, pero la temporada duró pocas representaciones debido al golpe que derrocó a Perón. Por ese entonces joven actriz, Boero no solo padeció el escándalo con el que defenestraron a la Membrives, sino también el intenso cuestionamiento de orden ideológico desatado contra la actividad independiente. Ese mismo año, realizó una declaración de principios en la revista *El Hogar*, en la que explicaba los alcances del teatro que venía realizando y fomentando desde hacía más de una década, cuando empezara en *La Máscara*: "¡El camino del pueblo es el único que debe seguir el teatro independiente. Si así no lo hiciera, será cualquier cosa, pero no teatro independiente. Seguir el camino del pueblo significa: primero, elección del repertorio en base a obras veraces y comprensibles para la mentalidad popular y de sentido actual. Segundo, cultura amplia y conocimiento profundo del hombre, sobre todo, del hombre de su tiempo. Tercero, conducta recta en el teatro y en la vida. Cuarto, anhelo de superación y sana ambición. Quinto, disciplina seria, de acuerdo con la elevada misión a cumplir.". *Nuevo Teatro* fue clausurado por el gobierno de Onganía en 1967. A finales de la década del '80, Alejandra Boero se hizo cargo del *Teatro Andamio 90,* en el que seguía funcionando su escuela de formación teatral.

La travesía de la escritura

El teatro argentino actual, que multiplica salas y propuestas tradicionales e innovadoras, generando distintos circuitos con mayor o menor éxito de espectadores, constituye un fenómeno inusual, sobre todo si se tienen en cuenta las crisis económicas, que tornaron difícil sostener la producción, organizar elencos estables e instrumentar la llegada al público. Sin embargo, la imaginación del género despuntó en los últimos años, particularmente en relación con la reflexión sobre el espacio teatral, como en su momento lo hicieran las ingeniosas escenografías de los teatros independientes. Algunos *teatristas* argentinos actuales –creadores con una multiplicidad de roles, simultáneamente directores, actores, dramaturgos–, en su búsqueda de un nuevo lenguaje, ponen a prueba dispositivos que permiten recrear los vínculos entre actor y espectador, a partir de renovadas convenciones de la sala teatral y el escenario. La crisis pero también la intención de desplazarse de las salas históricas en centros culturales como el asociado con la calle Corrientes hacia lo que se dio en llamar *circuito-off* o *alternativo*, orientaron la apertura de casas de actores, talleres, galpones, garages, es decir espacios no constituidos específicamente para el teatro pero que siguen una consigna hoy muy difundida: donde hay gente actuando para otra, allí existe un espectáculo. Estas salas, por lo general barriales (en Palermo, Almagro, San Telmo, el Abasto), reclaman un reducido público que accede a un territorio en estado experimental, sin horarios precisos y muchas veces sin número de butaca. La permeabilidad frente a lo inédito y sorprendente del artificio debe signar, en estos casos, la conducta del espectador, quien en el teatro domiciliario, por ejemplo, deviene invitado de un actor-dueño de casa; este lo recibe para trasladarlo al interior en que el espectáculo va a ocurrir; en definitiva, una superficie virtual: algo se conserva de lo que el teatro tradicionalmente ha sido y algo está en mutación. De la misma manera, muchas veces se diluyen los límites entre espacio ficcional (el escenario en que evoluciona la acción) –que puede ser un hall de entrada, una pieza–, y la platea (lugar del espectador), un conjunto de sillas displicentemente dispuestas. Los actores, además, llegan a desplazarse de uno a otro espacio, rompiendo la "cuarta pared" (o telón) y posibilitando que la realidad y la ficción se remitan mutuamente. *Cortamosondulamos*, el espectáculo que la directora, intérprete y dramaturga Inés Saavedra montó en *Estudio La Maravillosa*, en las temporadas 2003-2004, una adaptación de tres cuentos de Silvina Ocampo: "Las fotografías", "El asco" y "Los celosos" (trenzados en la representación), es ejemplo de una propuesta que permite a un grupo limitado de espectadores acceder a la intimidad de su casa, del patio, del living –resignificados como edificio teatral–, y establecer con ellos una comunicación más personal cuando se les pide que pasen a otra sala que es, ilusoriamente, una peluquería. Allí los espectadores-visitantes se convierten ahora en clientes, quienes pueden escuchar la conversación entre las dos peinadoras, "chusmear" con ellas, asintiendo o rechazando con su pensamiento o con sus gestos lo que se dice que es también lo que se vive. "Hay un teatro que solamente reproduce las reglas del juego" –señala el teatrista Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949)–, "reproduce lo que es actuación, reproduce lo que es acontecimiento escénico, reproduce lo que son ideas de dirección, pero no produce nada, no produce ningún tipo de alteridad y de poética que supere las reglas.". Hacer teatro independiente en nuestros días, más que en la cuestión comercial u oficial, parece encontrar la diferencia en no quedar capturado en las redes de la ortodoxia, en sobrevivir a los rutinarios modos de reunión que es el espectáculo.



Programa de mano de la obra teatral *Cortamosondulamos* (un homenaje a Silvina Ocampo), de Inés Saavedra, sobre textos de la escritora homenajeada

Antología

“(...)

Madre.- Yo sé que este no es momento, señora, pero tengo que hacerle un pequeño pedido.
Elena.- ¿Un pedido?
Madre.- Sí, Yo creo que para usted no tendrá importancia, pero para mí representa mucho.
Elena (*aguantando*).- Bueno, hable.
Madre.- Ya le dije que hoy estaba esperando que viniera Andresito con la quincena porque tenía que pagar una pequeña deuda.
Elena.- Ah, plata.
Madre.- Sí, señora, imagínese. Yo no la molestaría si no necesitara tanto esos pesos.
Elena.- Claro.
Madre (*adelantada*).- Yo pensé que usted podría adelantarme la quincena de mi hijo. Yo se la devolvería apenas viniese.
Elena.- Usted sabe que yo no tengo nada que ver con los asuntos de mi marido.
Madre.- Sí, claro, me imagino. (*La mira asombrada.*) Pero yo no creo que usted lo dice por esto.
Elena.- ¿Por qué lo voy a decir?
Madre.- Pero esto es diferente.
Elena.- No veo la diferencia. Usted quiere que yo le pague el sueldo a su hijo. Que por otra parte a estas horas ya debe estar pago.
Madre (*como aclarando.*).- Aunque sea nada más que cien pesos.
Elena.- ¿Y para qué quiere ese dinero?
Madre.- Tengo que pagar una cuenta. Me habían dado plazo hasta ayer, y como Andresito no vino no pude pagarla. Si no la pago antes de las doce tendré que ir a la comisaría.
Elena.- Eso le pasa por ponerse en deudas.
Madre.- ¡Qué le va a hacer una!
Elena.- De cualquier manera, ya le he dicho. Espere hasta las doce. Para esa hora ya estará aquí su hijo.
(...)
Madre.- (*sigue aclarando, con más fuerza*): Pero no son nada más que cien pesos.
(...)
Elena.- En cuestiones de dinero yo no tengo nada que ver con mi marido. Y no vaya a pensar que no se los quiero dar porque me duele desprenderme de cien pesos. Sino es para escarmiento. Si todos hicieran así, aprenderían a guardar bien lo que ganan...
Madre.- Pero usted cree que yo tiro la plata, con todo lo que cuesta ganarla.
Elena.- De otra manera no me lo explico.
Madre.- Ya le dije, señora. Lo que pasa es que no alcanza.
Elena.- No va a hacer creer que si trabajan los tres no les alcanza.
Madre.- No, señora, no nos alcanza. Los tres también tenemos que comer, vestirnos, pagar el alquiler...
Elena.- Bueno, esas son cosas que a mí no me atañen.
Madre.- Sí, yo comprendo. Pero a usted no le costaría nada adelantarme esos cien pesos.
Elena.- Vea. Tengo por costumbre no dar limosna ni prestar plata. Para mí, las dos cosas tienen igual significado. En este mundo todos tienen la misma oportunidad. El que no sabe aprovechar, allá él. Nosotros no tenemos por qué después ir salvándolos de los apuros. Mejor es darles una lección.
Madre (*no oye nada*).- Pero no son más que *cien pesos*, señora Elena.- Aunque fueran diez... ¡Y aunque fuera uno!
(...)”

Carlos Gorostiza, *El puente*. En: *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993. Segundo acto, segundo movimiento.



"(...)

Garibaldi (*Corre hacia Nora*).- ¡La calle! ¿Has oído, Nora?
Nora.- Por allí huiremos, Cacho. ¡Nuestro sueño está próximo!
Garibaldi (*La toma en sus brazos*).- Y yo te juro que seremos felices.
(...)
Lupus.- ¡Bravo! ¡Bravísimo! Bis...Bis...
Nora (*Asustada*).- Señor Lupus, nosotros... (*Garibaldi lo mira con cierto desafío*)
Lupus.- ¡Oh! ¡No me disgusta! (...) ¡La bailarina y el centroforward, los dos en una pieza única! ¡Qué feliz me hacéis! ¡Qué feliz! Vendrán fotógrafos de todas las revistas. Tomaremos vistas de televisión. Anunciaré la noticia en todo el mundo. Una noticia única. (...) A vosotros os trasladaré al pabellón tercero. (...) Iréis al centro del palacio, lejos de toda contaminación con el aire de la calle. (...) Acompañen a la señorita Rodrigova al pabellón tercero y que elija sus aposentos.
Garibaldi (*Cortante*).- ¡No te muevas, Nora!
Lupus.- ¿Cómo?
Garibaldi.- ¡Que Nora no se mueve de aquí!
Lupus.- ¿Qué? ¿Te rebelas? ¿Sabés tú lo que significa aquí una rebelión? ¡Lacayos! ¡Llévenla! (...) ¿Pero qué clase de rebelión es esta? Aquí el único que da órdenes soy yo. ¡Lupus!
Garibaldi (*Sordo*).- No sobre Nora.
Lupus.- ¿Por qué no?
Garibaldi.- ¡Porque Nora es mía!
Lupus.- ¡Mía! La pagué dos millones de pesos. Y hago con ella lo que quiero. (...) No verás más a Nora. La cabaña se hará lo mismo. ¡Pero con Nora y King Kong! Será mejor el resultado. La bella y la bestia, todo junto. Y con King Kong no tendré problemas. Me bastará con ponerlo frente a Nora y gritarle: ¡Chimbales! ¡Chúmbale!
(*Garibaldi avanza sobre él. Un ruido sordo de multitud corea "Garibaldi, pum". A lo lejos se oye el delirante final del relato de un gol por Lalo Pelliciari. Se oyen sirenas, pitos, matracas. Garibaldi toma el cuello de Lupus y lo oprime. Cuando Lupus se deshace en sus manos, los ruidos callan y se hace un silencio cruel. La luz cae hasta la oscuridad y el Vagabundo enciende un cigarrillo.*)
Vagabundo.- ¡Bravo! ¡Bravísimo! (*Pausa*) Bueno, más o menos estos fueron los hechos principales de la historia. Lo demás es fácil de prever. Ocurre siempre cuando un muchacho sencillo, acorralado y a zarpazos toma sobre sí una tarea que sólo pueden realizar multitudes enteras. (*Entran cuatro detectives clásicos: pipa, lupa, traje a cuadros y marcada entonación británica. Recorren la escena deteniéndose a cada instante y mirándose.*)
(...)
Vagabundo (*Muy lentamente*).- (...) Luego, un juicio inútil, donde abogados, fiscales y jueces graznaron como cuervos en torno de Garibaldi. (*Entran tres jueces cuervos, vestidos de toga negra, birrete doctoral y largos picos*) (...) (*Sobre el fondo del cotorreo*) ¡Mírenlos! Podemos adivinar la sentencia ¿verdad?

Agustín Cuzzani, *El centroforward murió al amanecer*, Acto III. En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Almagesto, 1988.

Bibliografía

CASTAGNINO, JUAN CARLOS, "Aurelio Ferreti". Prólogo a *Teatro de Aurelio Ferreti*, Buenos Aires, Quetzal, 1963.
CUZZANI, AGUSTÍN, "Del autor al lector". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Almagesto, 1988.
GHIANO, JUAN CARLOS, "Veinte años en el teatro argentino (1949-1969)".
En: *Teatro Argentino Contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1973.
IRAZÁBAL, FEDERICO, "La nueva dramaturgia o la fragmentación del sentido". En: Buenos Aires, *Picadero 04*. Publicación Bimestral del Instituto Nacional del Teatro, Noviembre/Diciembre, 2001.
ORDAZ, LUIS, "Agustín Cuzzani, creador de farsátiras". En: *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2005.
ORDAZ, LUIS, "El Teatro Independiente". En *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982.
PELLETTIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, La segunda Modernidad (1949-1976)*, vol. IV, Buenos Aires, Galerna, 2003.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página 12, 1999.
RISETTI, RICARDO, *Memorias del teatro independiente argentino,* Buenos Aires, Corregidor, 2004.

Ilustraciones

Tapa, *Teatro de Aurelio Ferretti*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1963.
P. 834, ESPAÑA, CLAUDIO (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004.
P. 835, P. 837, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 836, P. 839, P. 840, P. 842, P. 843, *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 838, GOROSTIZA, CARLOS, *Vivir aquí*, Buenos Aires, Talía, s/f.
P. 839, FERRARI, JUAN CARLOS, *Las ranas cantan de noche*, Buenos Aires, Argentores Ediciones del Carro de Tespis, 1964.
P. 845, Archivo Privado S. M.

Auspicio:



gobBsAs